

Die Gießener Spitzamphora

Im Jahre 1939 konnte die Antikensammlung des damaligen Archäologischen Instituts der Universität durch den Ankauf einiger wertvoller Vasen ergänzt und bereichert werden. Die Erwerbung der Stücke wurde dadurch ermöglicht, daß die Gießener Hochschulgesellschaft den größten Teil der erforderlichen Mittel hierfür zur Verfügung stellte. Ich habe in einem Bericht (Nachrichten der Gießener Hochschulgesellschaft, Band 15, 1041, S. 145 ff.) die fünf Gefäße kurz beschrieben und durch Abbildungen auf den Tafeln 1—4 vorläufig bekannt gemacht. Auf S. 153 des Berichtes kündigte ich meine Absicht an, von der fünften Vase „demnächst“ eine abgerollte Zeichnung zu veröffentlichen, damit man den interessanten Inhalt besser erkennen könne. Die Schwierigkeiten und besonderen Umstände der Kriegs- und Nachkriegszeit haben diese Absicht immer wieder vereitelt. Während die Antikensammlung selbst, weil wir sie im Keller des Universitätshauptgebäudes deponiert hatten, erhalten blieb, ist die Zeichnung, die seinerzeit die damalige Assistentin des Institutes, Frau Dr. Lappo-Danilewski, für die geplante Veröffentlichung hergestellt hatte, im Kriege zugrunde gegangen. Inzwischen ist das Gefäß mit den übrigen Teilen der Antikensammlung als Leihgabe der Universität im Oberhessischen Museum der Stadt Gießen aufgestellt worden. Frau Gudrun Haas, die Restauratorin des Museums, hat eine neue Zeichnung angefertigt; sie wird nun hier, 20 Jahre nach der ersten Absicht, veröffentlicht (s. Beilage).

Es ist nicht leicht, antike Vasenbilder nachzuzeichnen. Die archäologische Wissenschaft ist daher heute auch meist davon abgegangen, Vasenbilder mit Hilfe von Zeichnungen wiederzugeben, wiewohl auch die besten Kenner in besonderen Fällen immer auch einmal wieder auf die alte Methode zurückgreifen, auf eine Methode also, die aus einer Zeit stammt, in der die Photographie noch nicht den Anspruch erhoben hatte, einzige Möglichkeit einer Dokumentation zu sein. Nun — nichts gegen photographische Wiedergaben, aber: in jeder Wissenschaft, die die Photographie benutzt, treten Fälle auf, in denen die Photographie allein eben nicht ausreicht, um einen Gegenstand erschöpfend wiederzugeben. Ein solcher Fall liegt hier vor: viele Einzelheiten, die sowohl für die stilistische Beurteilung wie für die inhaltliche Deutung wichtig sind, könnten in unserem Falle nur durch zahlreiche Detailaufnahmen herausgeholt werden. Wir haben solche auch hergestellt, aber der Nachteil von Detailaufnahmen ist immer der, daß der Gesamtzusammenhang verlorengeht, wie eben mehrere Einzelaufnahmen niemals den Gesamteindruck vermitteln können, den der Betrachter des Originales gewinnt. Es finden sich zudem auf unserer Vase

viele Stellen, an denen die Zeichnung verblaßt oder abgerieben ist, die Linienführung manchmal nur noch mit der Lupe zu erkennen ist, so daß wir uns entschlossen haben, neben den Photographien eine abgerollte Zeichnung abzubilden, wohl wissend, daß auch der Zeichnung besondere Ungenauigkeiten eigentümlich sind, wenn es sich darum handelt, die Rundungen eines Gefäßes in die Fläche der Zeichnung zu projizieren. Aber insbesondere für die inhaltliche Interpretation scheint mir die zeichnerische Abrollung, bei der die beiden Bildseiten unseres Gefäßes wie ein Fries erscheinen, bequemer benutzbar zu sein als nebeneinandergestellte Photographien.

Über den Fundort des Gefäßes ist nichts bekannt, aber es unterliegt keinem Zweifel, daß es ein Ort in Italien gewesen sein muß: sämtliche, in dem Erwerbungsbericht von 1941 genannten Gefäße wurden vom Vorbesitzer in Italien erworben; von einem großen attischen Krater sah ich in der Photographiensammlung des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom eine Aufnahme, die von dem Gefäß gemacht wurde, als es sich noch im römischen Kunsthandel befand. Zudem schließt der Stilcharakter des Gefäßes jeden Zweifel an der italischen Herkunft aus.

Das Gefäß ist aus zahlreichen kleineren und größeren Scherben zusammengesetzt worden, und zwar vor einigen Jahren erneut, weil die Feuchtigkeit im Keller der Universität sämtliche Gießener Vasen, soweit sie aus Scherben zusammengesetzt waren, in ihre Scherbenbestandteile wieder aufgelöst hatte. Die Zusammensetzungsarbeiten wurden von den Restauratoren des Oberhessischen Museums, unter Anleitung seines Direktors, des Herrn Dr. Herbert Krüger, ausgeführt. Es fehlen an dem Gefäß heute nur wenige Einzelteile, z. B. im Baum unter dem einen Henkel neben der nackten Frau (Abb. 2) und vor der Flötenspielerin (Abb. 1); über dieser sieht man eine Lücke, während die eben genannten Teile mit Gips ausgefüllt und neuerdings rötlich getönt wurden (in der Zeichnung blieben solche Stellen unergänzt!). Die Zusammensetzung der Scherben bereitete insofern einige Mühe, als von einem Vorbesitzer die schrägen Brüche glatt geschliffen wurden, was ein bequemerer Zusammenfügen der Scherben ermöglichen sollte, jedoch schmale Lücken hervorbrachte, die dann mit weißem Gips ausgefüllt wurden. Wir haben die Gipsfüllungen nicht erneuert, sondern die Lücken bestehen lassen. Den beschriebenen Zustand lassen die abgebildeten Aufnahmen gut erkennen.

Das Gefäß gehört zu der Gruppe der „Spitzamphoren“: es besitzt anstelle eines Fußes, dessen breite Unterfläche das selbständige Stehen des Gefäßes ermöglicht, einen kleinen kugelförmigen Knopf. Dieser hat an der Unterseite eine kleine Öffnung von 2 cm im Durchmesser, er ist außerdem innen hohl (Abb. 1—4). Der Knopf ist nicht etwa besonders angesetzt worden, sondern mit dem ganzen Gefäß (außer den Henkeln) bis zur Mündung in einem einzigen Arbeitsvorgang auf der Töpferscheibe gedreht worden. Eine Standfestigkeit erhielt das Gefäß durch den kugeligen Knopf nicht,

hierfür war vielmehr ein besonderer, zylindrisch gestalteter Ständer nötig, in welchen das Gefäß eingesetzt werden konnte. Ständer dieser Art sind verschiedentlich gefunden worden, vgl. R. Lullies, *Die Spitzamphora des Kleophradesmalers*. Opus Nobile, Heft 5. Bremen 1957. Man könnte auch vermuten, daß das Gefäß etwa bis zum unteren Ornamentstreifen in der Erde des Grabhügels eingegraben war und es dann als eine Art Trichter für die Weihgüsse im Grabkult gedient hat, es müßte dann aber die Höhlung im Innern des Knopfes nach oben hin offen gewesen sein, damit die Flüssigkeit in die Erde sickern kann. Das ist jedoch hier nicht der Fall.

Wiewohl die Gefäßwandung durch die Dekoration in bestimmte Zonen eingeteilt ist — Fuß, Bauch, Schulter, Hals und Lippe — vermeidet die Formung jeden Absatz von unten bis oben hin. Schulter- und Halszone sind zwar durch einen verschiedenen Dekor klar gegeneinander abgesetzt, die Formung des Gefäßes selbst hingegen weist nur weiche, abgerundete Übergänge auf, und selbst an der Lippe ist die waagerechte Kante verschliffen. Während der Körper in straffer Rundung eiförmig vom Fuß bis zur Schulter aufsteigt, ist der Übergang von der Schulter zum Hals, dort wo die Henkel ansetzen, durch eine leichte Einsattelung vage und unbestimmt gehalten, dies ein Kennzeichen für die große zeitliche Entfernung des Gefäßes von attischen Vorbildern etwa des 5. Jahrhunderts. Für den Gesamtaufbau des Gefäßes ist es charakteristisch, daß die breiteste Ausladung genau in der Mitte der Höhe liegt. Das Gefäß ist 42 cm hoch.

Eine besondere Eigentümlichkeit stellen die Henkel dar (Abb. 1—4, Abb. 7). Sie sind für sich mit der Hand geformt und an Schulter und Lippe angesetzt worden. Es ist je ein Paar von Schlangen, deren Leiber strickartig umeinander gewunden sind, die spitz zulaufenden Endigungen verbreiten sich waagerecht über die Schultern, dementsprechend haben die Köpfe sich aus der Verstrickung gelöst und liegen beiderseits plastisch am Mündungsrande an und überragen diesen ein wenig; der Zwickel zwischen den Köpfen ist durch eine siebenteilige Palmette gefüllt (Abb. 7). Die Schlangenleiber sind durch schwarz aufgemalte Punkte gekennzeichnet, am Halse, unmittelbar vor den groß glotzenden Augen, liegt ein schwarz geränderter, weißer Ring. Ein Schlangenkopf ist abgebrochen (Abb. 2).

Plastische oder aufgemalte Schlangen an Hals und Henkeln griechischer Vasen sind schon in älterer und ältester Zeit keine Seltenheit, in der Zeit der Klassik und der Zeit danach treten sie zurück, dafür scheinen die Strickhenkel einer bestimmten Amphorenart die Erinnerung an die umeinander gewundenen Leiber bewahrt zu haben, Köpfe und Schwänze fehlen hier regelmäßig. Solche Schlangen deuten auf den chthonischen Charakter der Gefäße hin, auf eine Verwendung im Grabkult oder als Beigabe in den Gräbern bei der Bestattung.

Die Dekoration erstreckt sich über die gesamte Außenwand des

Gefäßes, sie beginnt mit der Öffnung am kugeligen Knopf und endet mit dem waagerechten Ring an der Mündung, sie greift also nicht in das Innere des Halses über. Sie besteht aus den tongrundigen Figuren und den mit einer schwarzen, metallisch glänzenden Farbe aufgetragenen sog. Firniß. Sie ist in waagerechte Zonen eingeteilt: ein breites Bildband ist so über die Gefäßwand verteilt, daß ein Drittel über der breitesten Ausladung, zwei Drittel unter dieser liegen. Der Bildfries ist oben und unten durch Ornamentstreifen abgegrenzt, unten durch ein tongrundiges Band, in das auf Lucke stehende senkrechte Striche gezogen sind, oben durch jeweils zwei senkrechte Linien, die neben keulenförmigen Gebilden stehen. Der Schmuck des Halses besteht aus je einer Blattstaude, die bei den Henkeln von der Grundlinie, die beim Übergang von der Schulter in den Hals markiert ist, aufsteigt, ihre zweigartigen Blätter nach der Seite entfaltet und dünne gewellte Ranken mit Efeublättern in die Felder zwischen den Henkeln entsendet, von den zweigartigen Blättern ist jeweils das mittlere mit weißer Farbe abgedeckt. An der konkaven Lippe hängen vom Mündungsrand nach unten auf der einen Seite fünf, auf der anderen vier sehr flüchtig umränderte Palmetten herab.

Das Bildband ist durch die Henkel oder genauer durch die unter den Henkelansätzen gemalten Bäume (Abb. 2, 4) in zwei Bildteile gegliedert, beide Teile bilden jedoch offensichtlich eine innere Einheit, denn das eine Bild ist auf das andere bezogen, so daß man kaum von einer Vorder- und einer Rückseite, höchstens von Anfang und Ende des Frieses sprechen kann, es sei denn, man betrachtet die Seite mit dem Jüngling auf dem Ruhebett (Abb. 3) als das Hauptbild, weil es das Ziel der Erzählung darstellt und weil ihm eine breitere Fläche zugestanden ist: während der durch Büschel gekennzeichnete Baum (Abb. 2) neben der nackten Frau sich unmittelbar unter dem Henkel befindet, ist der durch Blätter charakterisierte Baum ein Stück vom Henkelansatz nach rechts verschoben (Abb. 4), so daß das „erste“ Bild verkürzt, das „zweite“ verlängert wurde.

Die „Erzählung“ beginnt mit einer im Profil nach rechts stehenden Flötenspielerin (Abb. 1); sie wendet sich zu einer Frau, die in Vorderansicht gezeichnet ist. Sie ist vollkommen verhüllt, der Mantel liegt auch über dem Kopfe, der als ein langes, schmales Oval wiedergegeben ist. Leider verhindern Brüche und Absplitterungen an der Oberfläche, die Handhaltung zu erkennen: man könnte sich eine abwehrende Gebärde denken, denn auch der S-förmige Schwung, der durch die Figur geht, scheint innere Bewegung, eher Abwehr als Hinneigung, durch die äußere Bewegung wiederzugeben. Neben der Verhüllten lehnt sich eine vollkommen nackte Frau (Abb. 2), mit einem Blattkranz im Haar, mit der Linken auf einen Pfeiler von sehr merkwürdiger, einzigartiger Gestalt (Abb. 5); die Zeichnung läßt nicht erkennen, ob ein runder oder eckiger Pfeiler gemeint ist. Fuß- und Kopfprofil sind einander ähnlich. In der Mitte zwischen beiden Profilen treten aus dem Pfeilerschaft



Abb. 1
Gießener Spitzamphora, Vorderseite

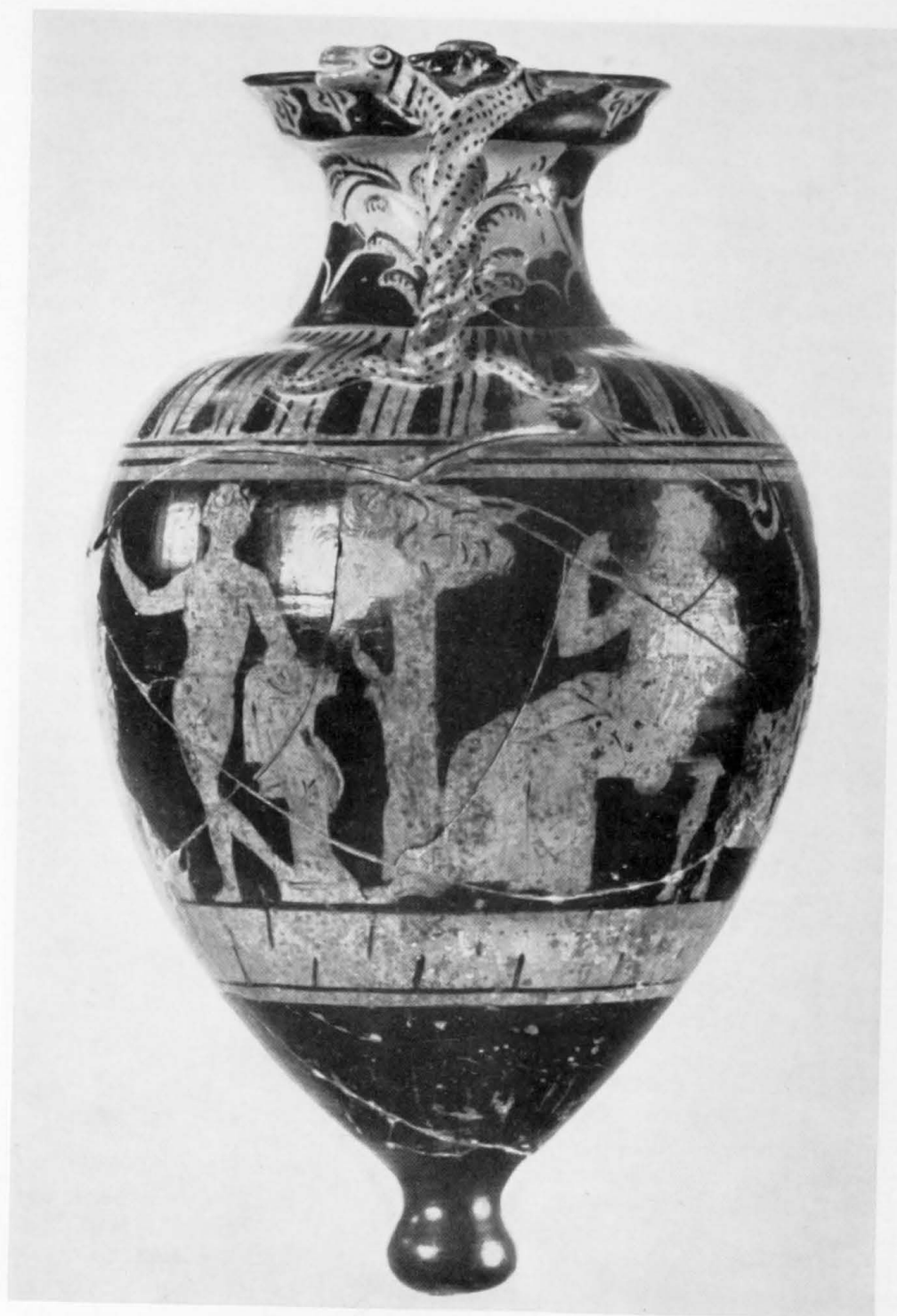


Abb. 2

Gießener Spitzamphora, Henkelzone



Abb. 3
Gießener Spitzamphora, Rückseite

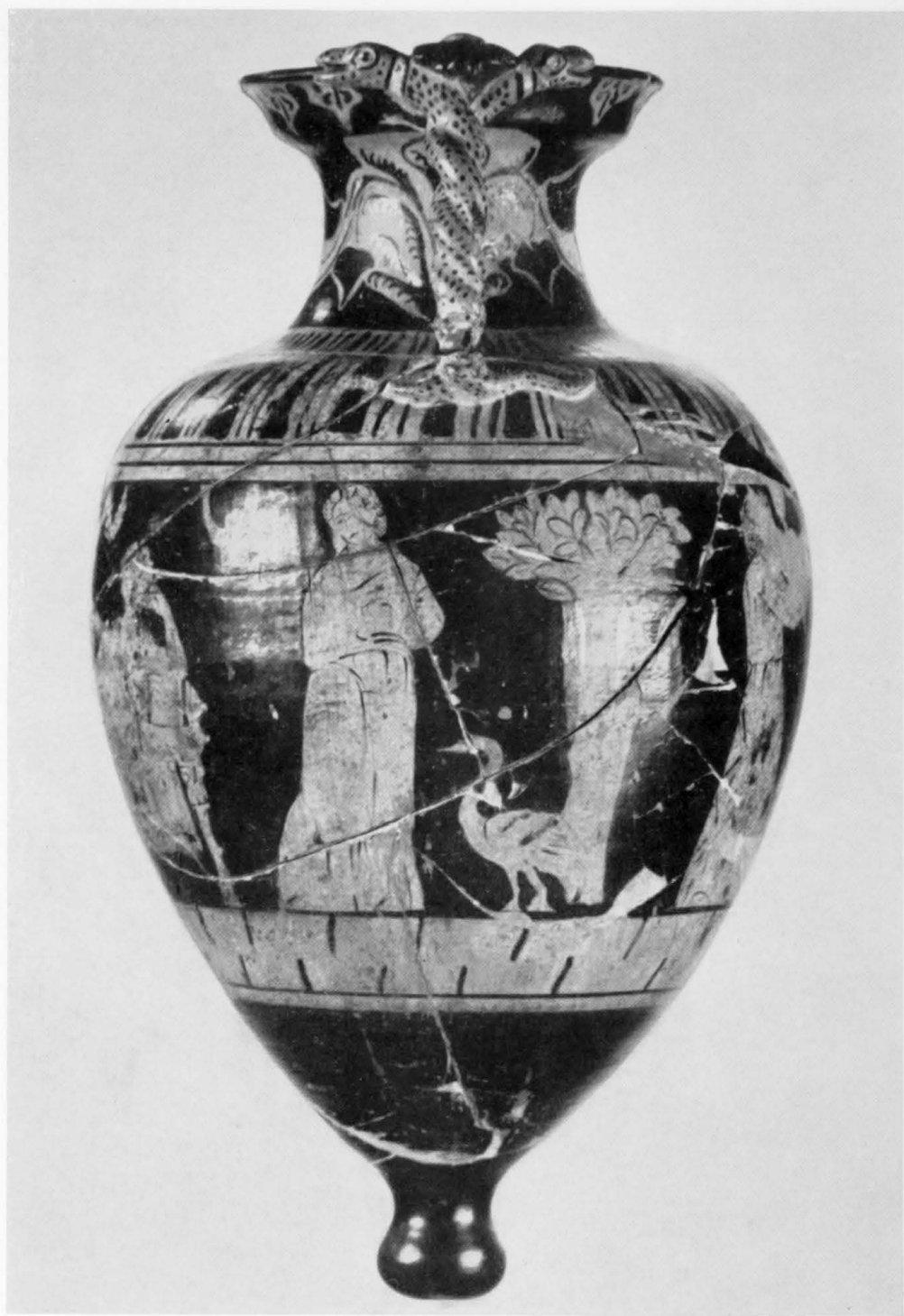


Abb. 4

Gießener Spitzamphora, Henkelzone



Abb. 5

Gießener Spitzamphora, Detail der Vorderseite



Abb. 6

Gießener Spitzamphora, Detail der Rückseite

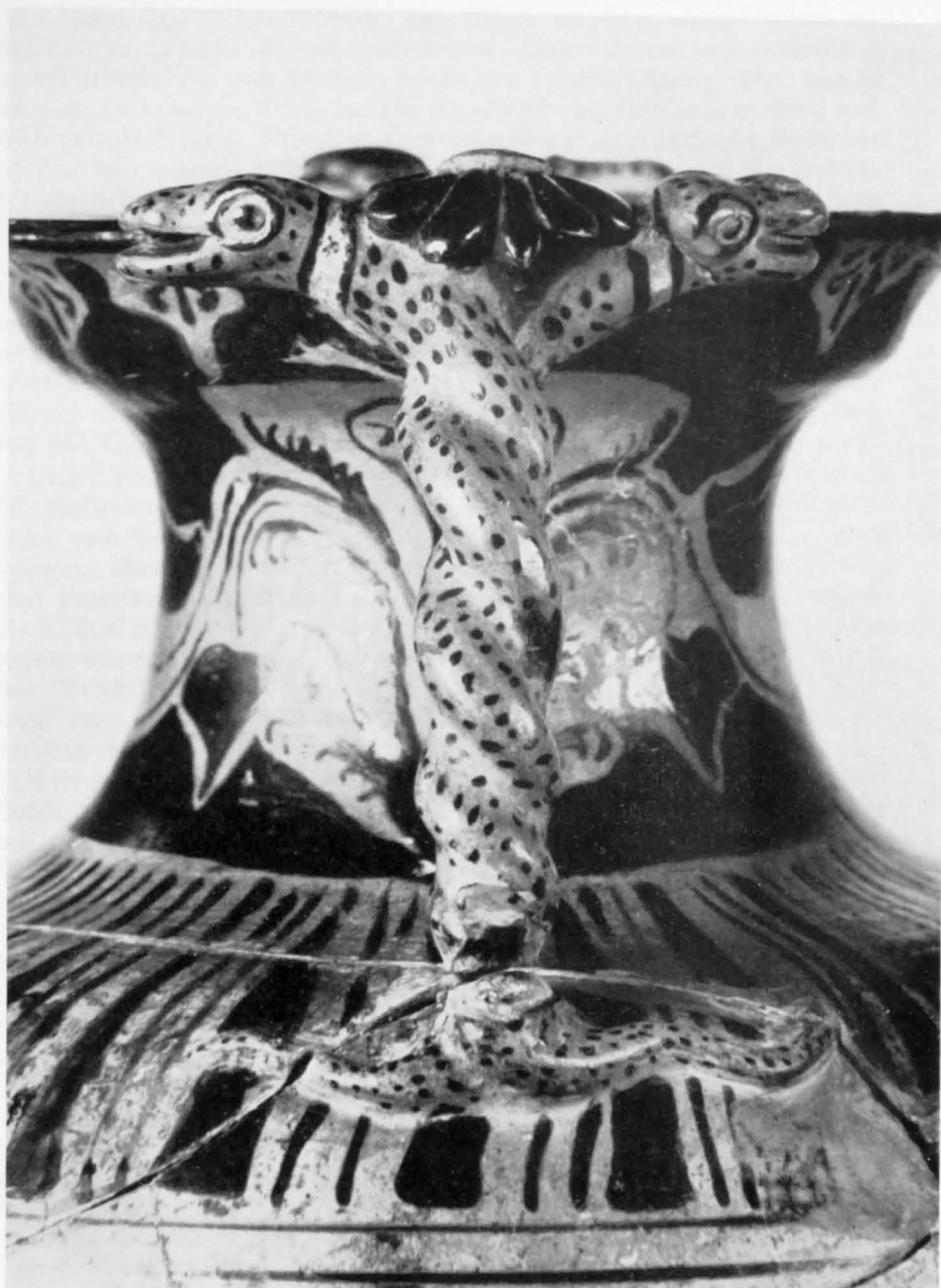


Abb. 7

Gießener Spitzamphora, Schlangenhengel

männliche Genitalien hervor; das Glied, an dem zwei Falten angegeben sind, steht schräg nach rechts oben. Schamhaar ist deutlich zu erkennen. An der rechten Seite des Pfeilers hängt ein, wie es scheint, gefiedertes Tuch herab, so als ob die Genitalien eben enthüllt worden seien. Parallel dazu hängt auf der anderen Seite ein kurzes Mäntelchen herab, eine Art Schal, das das einzige Bekleidungsstück der Nackten ist (außer den Halbschuhen an ihren Füßen). Die Finger der linken Hand: Zeige- und kleiner Finger sind ausgestreckt, die zwei Mittelfinger eingebogen. Man könnte diese Gebärde als eine obszöne deuten, aber auch als eine Art Hinweisung auf das männliche Glied interpretieren. Griechischen Hermen fehlte ursprünglich niemals das männliche Glied, hier aber fehlt dem Pfeiler der wesentlichste Teil, um ihn als Herme zu erklären, der Kopf. Es ist einfach ein Phallospfeiler, als solcher freilich ein Gebilde, zu dem ich kein Gegenbeispiel anzuführen weiß.

Dicht neben diesem Pfeiler steht der Baum mit der reichen Büschelkrone (Abb. 2). Auf einem Astabschnitt sitzt ein Vogel nach links, zur Nackten hingewendet, ein zweiter Vogel scheint aus dem Gezweig eben nach rechts hin abfliegen zu wollen. Nach rechts hin, also zum zweiten Bilde zeigt auch der Phallos sowie der ernste Blick der nackten Frau, ihr nach links ausgestreckter Arm hingegen wendet sich nach der anderen Seite: als ob die Hand nach der Verhüllten greifen, oder sie zu sich heranwinken wolle. Phallospfeiler, nackte Frau und wohl auch die Vögel legen den Gedanken an Erotisches nahe, der nackte Flügelknabe, der vor der Flötenspielerin der Verhüllten einen Vogel darreicht, legen die Deutung der Nackten als Aphrodite nahe. Die Flötistin an sich bezeichnet ein Fest. Eros, Aphrodite und der Phallos bezeichnen den Charakter des Festes: eine Hochzeit. Dann müssen wir auch die Verhüllte, die sich anscheinend noch Sträubende, als die Braut deuten, die von der Liebesgöttin herbeigezogen, herbeigewinkt, dem Bräutigam zugeführt werden soll.

Auch das breite Bild der zweiten Szene enthält wie das erste drei Hauptfiguren (Abb. 3 und 4), ergänzt durch je eine Nebenfigur: auf dem ersten Bilde durch Eros, auf dem zweiten durch das Mädchen hinter der Kline, das zu den zwei bereits aufgehängten Kränzen einen dritten, wie es scheint aus Efeublättern bestehenden Kranz hinzugefügt und dabei den jungen Mann auf der Kline am Oberarm berührt. Kränze und Mobiliar deuten an, daß die Szene im Inneren des Hauses spielt, während die Bäume, die die erste Szene rahmen, auf einen Vorgang unter freiem Himmel hindeuten könnten: geschildert ist der Weg der Braut ins Gemach zum Bräutigam.

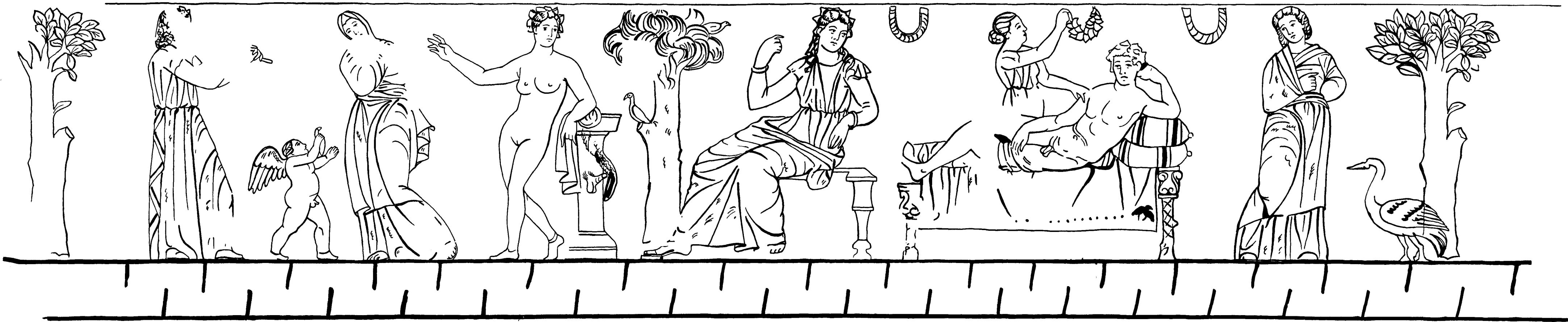
Der Jüngling liegt mit entblößtem Oberkörper, sich auf zwei hohe Kissen stützend, auf einer Decke, die über das Ruhebett gebreitet ist; der Zeichner hat ihre reiche Stickerei angedeutet — in der rechten Ecke erkennen wir deutlich wiederum einen Vogel. Der Jüngling stützt mit der Linken sein Haupt, er schaut ernst und nachdenklich vor sich hin. Bedarf er der Aufmunterung durch die das Hochzeitsgemach schmückende Dienerin? — Am Anfang des

Bildes sitzt eine gleichfalls bekränzte Frau, die sich dem Jüngling zuwendet (Abb. 2). Die ausgeführte Zeichnung macht das Möbelstück nicht deutlich: die in den Ton geritzte Vorzeichnung sowie die Haltung des linken Armes der Sitzenden scheinen darauf hinzudeuten, daß der Sitz der Frau eigentlich ein Thronos mit Seiten- und Rücklehnen war. Der emporgehobene rechte Arm könnte sich auf ein Skeptron gestützt haben: von diesem ist freilich weder in der Zeichnung noch in der Vorzeichnung etwas zu sehen. Dargestellt ist eine würdevolle Person, ausgezeichnet durch den Thron — die Brautmutter? Eine Göttin?

Die letzte Figur rechts ähnelt in der Kleidung der Verhüllten, der Braut des ersten Bildes (Abb. 4, 6), nur: ihr Haupt ist nicht verhüllt, die Haltung ist ruhiger, gelöster. Sie ist, wie die Braut, nicht bekränzt, ihr Haar fällt in dichten Locken beiderseits der Wangen herab, ein großer Vogel, wohl ein Schwan, steht neben ihr (Abb. 6). — Ist es noch einmal die Braut, die in froher Erwartung dasteht? Nun ohne alles Sträuben dem Bräutigame zugewendet? Oder ist es eine Jugendgespielin der Braut, eine Freundin, wie sie auf manchen attischen Hochzeitsszenen erscheint?

Es kann nicht Aufgabe dieser Veröffentlichung sein, alle auftauchenden Probleme der inhaltlichen Interpretation zu lösen, um so weniger als wir der Deutung, die K. Kerneyi geben will, nicht vorgreifen wollen. Daher nur dies: es erscheint auf den Bildern allgemein ohne Zweifel das „Personal“ einer Hochzeitsszene, aber manche Züge deuten darüber hinaus auf Mysterien, Einweihungen, auf über das Irdische hinausgehende, in die Sphäre des Göttlichen reichende Vorgänge.

Niemand wird daran zweifeln, daß beide Bilder inhaltlich zusammenhängen und wohl so abzulesen sind, wie wir sie beschrieben haben und wie die Abrollung die Bilder wiedergibt. Auch im Stil der Zeichnung besteht zwischen beiden Bildern kein Unterschied, beide stammen von der gleichen Hand. Man könnte dem Zeichner manchen Fehler nachweisen. Dem Fries des Gefäßes wird ein schönes, monumentales Wand- oder Tafelbild zugrunde liegen, ein großer Bildfries ähnlich dem, wie er in den Bildern der Villa dei Misteri in Pompeji erhalten ist. Alle Konturen und Binnenzeichnungen sind mit dem Pinsel ausgeführt, nicht immer sehr sorgfältig, aber flott und flüssig, manchmal nur andeutend, immer aber sicher und „gekonnt“. Unsere Detailbilder werden davon eine bessere Vorstellung geben als Beschreibungen. Der Zeichner arbeitet vielfach mit malerischen Effekten wie sie z. B. durch die gewollten Gegensätze verdickter und verdünnter Farbe innerhalb eines Striches entstehen (Abb. 6). Sehr bezeichnend sind die Schraffuren, kleine Bündel von runden, gekräuselten Linien, wie sie an verschiedenen Teilen der Gewandfiguren, aber auch an dem einen Baume auftreten. Verschiedentlich hat der Zeichner die Darstellungen durch dick aufgetragene weiße Farbe bereichert, wir sahen dies schon an den Schlangenhälsen sowie in den Blättern des Halsschmuckes, außerdem an vielen Gewandteilen der Frauen,



Gießener Spitzamphora, Abgerollte Zeichnung des Bildfrieses

an dem gewellten Band, das den Leib des Eros überquert, im Gefieder des Schwanes am Ende des Bildes.

Die Entstehungszeit des Gefäßes läßt sich am ehesten durch die Gewandfiguren, aber auch durch die angewendete Körperperspektive bestimmen: es ist der frühe Hellenismus, also das 3. Jahrhundert vor Christi Geburt. Die Werkstatt, in der das Gefäß hergestellt wurde, ist gewiß keine attische gewesen, sicherlich eine italische; manches deutet auf Herkunft aus einem etruskischen Zentrum.